

**“HARD, STOIC, ISOLATE, AND KILLER”:  
I MITI DELLA VIOLENZA NELLA LETTERATURA E CULTURA  
ANGLO-AMERICANA**

**Giulio Segato**

*Since the birth of the United States of America, violence has been a means of survival necessary to realize the “American Dream”. The beginning of the New World was made possible by conquering a hostile territory, by defeating the Natives and by fighting against Great Britain. Subsequently, the preservation of the newly conquered freedom required a long and bloody Civil War. Therefore in Anglo-American history violence has always played a “foundational” role. The narrative scheme that places the protagonist in a situation where violence becomes a moral necessity has become a topos of American literature and cinema. In classic works as J.F. Cooper’s Leatherstocking Tales, Herman Melville’s Moby Dick and John Steinbeck’s The Grapes of Wrath, violence plays a central role. In his work, Regeneration through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860, historian Richard Slotkin gives a path-breaking account of the pervasive role of violence in American culture. According to Slotkin, the key to understanding the peculiarities of the American character can be found in the mythology that the country has created since the very beginning of New World colonization. Slotkin highlights how early Puritan settlers saw, in the overseas territories, a place where a spiritual, economic and political new life was possible. Violence played a crucial role in this perspective. It became the “structuring metaphor” of the Anglo-Saxon colonization of America: the “Americans” never questioned this violence, but saw it as the successful implementation of Manifest Destiny. The central myth identified by Slotkin is Regeneration through Violence. This myth has given birth to secondary myths that describe both classic and popular American literary works. Among these secondary myths and figures, we find the hard-boiled hero and his code, and the “vigilante avenger”.*

## **1. Premesse**

La riflessione che vorrei sviluppare origina da due opere che, seppur di ambito diverso, sono fondamentali per la comprensione della letteratura e della cultura anglo-americana. La prima, di critica lettera-

ria, è *Love and Death in the American Novel* di Leslie Fiedler, uno dei critici americani più importanti del Novecento, pubblicata nel 1960 negli Stati Uniti e nel 1963 in Italia da Longanesi. La seconda, vero e proprio sottotesto del mio intervento, è *Regeneration through Violence: The Mythology of American Frontier, 1600-1860*, un'opera di storia del mito della frontiera dello storico Richard Slotkin. Pubblicata nel 1973 e mai tradotta in Italia, *Regeneration through Violence* è il primo libro di una trilogia che Slotkin concluderà nel 1992.<sup>1</sup>

Si parla genericamente di mito per designare un concetto antropologico che ha a che fare con la rivelazione del sacro. Il mito letterario, invece, ha una diversa sfumatura; esso, infatti, indica alcune formule profane già strutturate in un racconto. Tuttavia, per alcuni studiosi, il mito letterario può derivare da quello etno-religioso, senza però le caratteristiche di veridicità e forza fondativa di quest'ultimo. Il mito letterario, oltre a essere legato a quello etno-religioso, nasce soprattutto all'interno della letteratura, come nel caso di Tristano e Isotta o del Faust; oppure può giungervi dalla Storia come gli eroi politici Cesare, Luigi XIV e Napoleone. O ancora, il mito letterario può nascere dalla tradizione biblica e parabiblica, come nel caso dell'eroe errante. In generale, comunque, la letteratura sembrerebbe svolgere un ruolo fondamentale nella conservazione dei miti, trasformati in esempi riconoscibili. Per Roland Barthes

le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler; simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature et en éternité, il leur donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication, mais celle du constat: si je constate l'impérialité française sans l'expliquer, il s'en faut de bien peu que je ne la trouve naturelle, *allant de soi*: me voici rassuré.<sup>2</sup>

Per Richard Slotkin, invece, che ha lavorato soprattutto sul rapporto fra realtà storica dell'Ovest e costruzione mitica nazionale, un mito "is a narrative which concentrates in a single, dramatized experience the whole history of a people in their land".<sup>3</sup> Slotkin si riferiva in particolare all'esperienza dell'individuo Daniel Boone, uno dei primi grandi esploratori americani, che viene "elevata" a mito nazionale. In realtà Slotkin, una decina d'anni più tardi, nel secondo volume della trilogia, correggerà il tiro, precisando che nei miti si raccolgo-

## *I miti della violenza nella letteratura e cultura anglo-americana*

no gli elementi essenziali della visione del mondo tipica di una cultura e che il mito è una rappresentazione parziale che si fa passare per l'intera verità.

A ben vedere, è sempre soltanto una porzione della storia nazionale che viene trasformata in mito: sono quasi sempre – per lo meno nelle culture occidentali – i “fatti” delle guerre e della conquista, della fondazione della nazione stessa attraverso l'affermazione della dinastia originaria. Sono cioè i pilastri ideologici su cui i gruppi dominanti fanno poggiare la propria legittimazione. Al di là delle diverse definizioni e visioni del mito, quello che mi preme sottolineare è che nella nascita e nella conservazione della cultura anglo-americana, il mito ha avuto un ruolo assolutamente centrale, probabilmente più che in altre culture occidentali.

Uno strumento forse tra i più utili per capire e definire la cultura anglo-americana è rappresentato dal *corpus* dei romanzi e film di genere e delle serie televisive, dove la violenza gioca sovente un ruolo centrale. In particolare gli scrittori e i registi americani sono stati e sono tuttora eccezionalmente prolifici rispetto ai colleghi europei nel creare storie e talvolta interi sottogeneri caratterizzati dalla violenza, anche perché, forse, c'è sempre stata un'eccezionale domanda da parte del pubblico americano. Tutto ebbe inizio nel Seicento, proprio agli esordi della letteratura anglo-americana, quando le prime storie che riguardavano gli scontri fra coloni e indiani nativi, i famosi *captivity tales*, diventarono veri e propri *best sellers*. La violenza ha poi continuato a imperversare nella *fiction* anglo-americana dell'Ottocento con le grandi saghe della frontiera, storie *western* colme di sangue e violenza che riscossero un ottimo successo di pubblico, fino ad arrivare ai romanzi *hard-boiled* tipici del Novecento che avevano come protagonisti violenti *gunfighter*, *detective* privati e *gangster*. Per molti decenni, dunque, il pubblico americano ha fatto della violenza e delle sue rappresentazioni l'elemento principale del consumo domestico. Queste immagini di violenza nei libri e sugli schermi americani sono state talmente pervasive e potenti che è soprattutto per loro tramite che gli Stati Uniti d'America sono conosciuti nel resto del mondo.

Tuttavia, malgrado questa inclinazione verso una *fiction* piena di violenza, gli americani hanno tradizionalmente pensato a se stessi come a un popolo rispettoso della legge e tendenzialmente non violento. Com'è possibile quest'evidente contraddizione?

Fin dalla sua colonizzazione prerivoluzionaria l'America concepì se stessa come una terra di *new beginning*, un posto dove la Storia era pressoché irrilevante. I primi coloni puritani, infatti, avevano visto la *wilderness* del New England come un regalo fatto da Dio proprio a loro, scelti fra i tanti per farlo fruttare. L'acquisto del West nel secolo seguente alla rivoluzione americana non fece che rinsaldare tale convinzione di sentirsi oggetto di una sorta di scelta divina. Mi riferisco alla famosa retorica del *Manifest Destiny*<sup>4</sup> che nell'Ottocento ha insegnato agli americani che gli Stati Uniti sono l'unica e vera *great redeemer nation*, vale a dire l'unica nazione al mondo esportatrice di pace e democrazia. Sebbene parte di questa retorica oggi appaia anacronistica e per certi versi oscena,<sup>5</sup> la convinzione che l'America abbia un ruolo esclusivo di *peace-bringer* è tuttora radicata nella maggior parte degli americani.<sup>6</sup>

Ma non è solo l'ultrarepubblicano Bush Jr. a utilizzare l'armamentario retorico dell'eccezionalismo americano; anche Obama, il presidente intellettuale democratico, nei suoi discorsi alla nazione non rinuncia allo spirito missionario tipico dei padri fondatori: l'America, per Obama, deve continuare a essere un modello per il mondo. Nel discorso alla nazione del 22 giugno 2011 che, di fatto, ha aperto la campagna elettorale per le presidenziali del 2012, Obama da un lato ha segnato una svolta significativa rispetto al passato, dicendo che il tempo della spensierata noncuranza circa il rapporto tra mezzi e fini della politica estera statunitense è finito e che dunque gli Stati Uniti devono concentrarsi sul *nation building* a casa propria. Dall'altro, tuttavia, lo stesso discorso non era scevro del tipico *American exceptionalism*, ovvero la già citata ideologia per cui gli Stati Uniti non sono solamente il paese più ricco e potente del mondo, ma incarnano un esperimento morale e politico eccezionale, un esempio per l'umanità.

Il modello narrativo in cui l'eroe si trova in una situazione dove la violenza diventa una necessità morale è un archetipo fundamenta-

le della letteratura anglo-americana. Basti pensare ai *Leatherstocking Tales* di J.F. Cooper,<sup>7</sup> che hanno ispirato la famosa osservazione di D.H. Lawrence: “there you have the myth of the essential white America. All the other stuff, the love, the democracy, the floundering into lust, is a sort of by-play”.<sup>8</sup> Oppure basti pensare, restando sempre tra i classici, al capitano Achab di *Moby Dick* o ancora a Tom Joad di *The Grapes of Wrath* di John Steinbeck. Nella letteratura popolare, come ho già detto, addirittura c’è stato e c’è ancora un vero e proprio abuso di eroi violenti. Dai *dime novels* ottocenteschi con protagonista Deadwood Dick, ai romanzi *western* d’inizio Novecento di Owen Wister e Zane Gray che vendettero decine di milioni di copie, fino ad arrivare alla letteratura poliziesca degli ultimi trent’anni.

## **2. Il mito della *regeneration through violence***

Nel suo ponderoso studio Slotkin traccia la storia di questo mito da quelle che egli sostiene essere le sue origini nel Settecento, cioè le *war and captivity narratives*. Secondo Slotkin, il mito della *regeneration through violence* ha avuto origine dai profondi conflitti interni che gli americani sentivano mentre subivano *the initiation* nel Nuovo Mondo. Questi conflitti derivavano da uno scontro fra due culture, quella *Christian English* e quella indiana, le quali a loro volta esprimevano due modalità di percezione della *wilderness* e due visioni antitetiche della natura e del destino dell’uomo. Nell’elaborazione del confronto tra colonizzatore, indiano e *wilderness* emergono due modelli mitici fondamentali, accomunati dallo stesso tema centrale: la *regeneration through violence*.

Il primo modello mitico era quello del *captive myth*, la cui formula prevedeva che un uomo bianco cristiano venisse catturato e torturato dagli indiani. La fede del rapito veniva così messa alla prova dalle torture dei diabolici indiani, i quali sarebbero stati successivamente distrutti dall’abilità e dalla tenacia del protagonista. La formula prevedeva che alla fine l’eroe, dopo aver ucciso gli indiani, tornasse alla sua vita normale all’interno della comunità totalmente rigenerato. La violenza di questo mito, sostiene Slotkin, va messa in

relazione alla tendenza dei coloni di proiettare sugli indiani i loro latenti desideri di libertà (morale e sessuale) e di fuga dalla rigorosa disciplina spirituale delle comunità. Quindi, nel mito del rapimento la distruzione degli indiani esprime simbolicamente la distruzione del desiderio recondito che il rapito nutre per libertà e *wilderness*.

L'attrazione un po' ingenua per la *wilderness* e per la *Indian way of life* era talmente forte che sviluppò un secondo modello mitico: *the hunter myth*. Il "mito del cacciatore" prevedeva che il protagonista, cacciando e uccidendo un animale (o un indiano), riuscisse a entrare in contatto con lo "spirito" della *wilderness* e quindi *rinascesse*. Qui la violenza della caccia è "an initiation and a conversion in which the hero achieves communion with the powers that rule the universe beyond the frontiers and acquires a new moral character, a new set of powers or gifts, a new identity".<sup>9</sup> Questo mito fu elaborato, secondo Slotkin, a partire dalle numerose storie e leggende che si svilupparono attorno alla figura mitica di Daniel Boone, il mitico colonizzatore di territori vergini al di là dei monti Appalachi, e fu elevato letterariamente dai *Leatherstocking Tales*. E proprio Cooper

per quanto spesso criticato per la sua tendenza al melodramma e per la costruzione di personaggi eccessivamente rigidi, diede il via a una celebrazione della vita di "frontiera" che acquisì nel corso del secolo una straordinaria fortuna. Cooper, pur sostenendo la superiorità dell'uomo bianco con espressioni razziste neppure troppo velate, celebrava anche il debito che i civilizzatori avevano contratto nei confronti dei primi abitanti del territorio americano, lamentava (in termini pre-ecologisti) la fine della *wilderness* e, in ultima istanza, rifiutava di celebrare il progresso che spingeva i coloni a spostarsi [...] fino a quello che sarebbe divenuto il mitico Far West.<sup>10</sup>

L'elenco degli scrittori americani che hanno sfruttato questo mito è comunque ben più ampio. Per Slotkin il mito della *regeneration through violence*, ad esempio, sta alla base delle più profonde e complesse esplorazioni di due classici della letteratura americana come *Moby Dick* di Melville e *The Old Man and the Sea* di Hemingway.

Dalle centinaia di pagine dell'opera di Slotkin risulta che il mito della *regeneration through violence* costituisce per lo storico statunitense la chiave di lettura privilegiata per interpretare non solo la letteratura anglo-americana ma tutti gli *American studies*, al punto

che la maggior parte degli altri miti (compreso quello dell'*hard-boiled hero and his code* e quello del *vigilante avenger*, che andrò ad analizzare di seguito) appaiono in realtà come suoi corollari.<sup>11</sup>

Questa violenza rigeneratrice, ad esempio, è anche alla base della continua volontà tutta americana di creare “comunità pure”, sia all’interno dei propri territori, sia all’esterno. All’interno dei confini americani la sua più famosa manifestazione fu appunto quella dei coloni puritani, i quali, giunti sulle rive della Massachussets Bay nel Seicento, videro in quelle terre il luogo ideale per instaurare la loro comunità religiosa. Essa ha poi ispirato le migrazioni evangeliche del Settecento, le colonie teocratiche dell’Ottocento, incluso il grande *Mormon Movement*, e infine le famose comunità hippy californiane del Novecento. Inoltre, anche l’impulso suburbano del Novecento fu motivato, come suggerisce Richard Sennett nel suo interessante studio *The Uses of Disorder* (1970), dall’aumento considerevole del desiderio di formare comunità omogenee e “purificate”, che fossero lontane dal disordine e dalla corruzione delle grandi città.

All’esterno dei territori americani, invece, questo endemico impulso a creare nuove comunità “pure”, con un forte senso morale, che possano evitare gli errori e i mali della Storia, è stato certamente la base della retorica utilizzata per giustificare le disastrose e numerose guerre “democratizzanti”, dalla conquista delle Filippine di fine Ottocento<sup>12</sup> alla Guerra del Vietnam, per giungere alla recente guerra in Iraq, iniziata nel 2003.

### **3. Il mito dell'*hard-boiled hero and his code***

Per l’archetipico eroe americano la violenza rappresenta spesso una prova d’onore e d’integrità, nonché uno strumento indispensabile per provare il proprio codice di moralità individuale che trascende sia la legge ufficiale sia le convenzioni sociali. Queste caratteristiche appartengono all’eroe di molti classici americani, basti pensare al tipico personaggio hemingwayano, ma contraddistingue soprattutto l’eroe della letteratura popolare. Il *tough guy*, infatti, è sempre pronto a rischiare la sua vita in uno scontro “faccia a faccia” con il criminale, anche se in realtà l’utilizzo delle proprie *violent abilities* è

sempre misurato, proprio a causa del forte potere restrittivo esercitato dalla sua morale.

Anche la tipica sparatoria finale del *western* classico è una chiara drammatizzazione simbolica della responsabilità dell'eroe di agire in conformità a un rigoroso codice morale. Infatti, la formula prevede che la sparatoria arrivi solo come risposta estrema all'ignobile ultimo attacco del *villain*. È una vera e propria cerimonia rituale nella quale l'eroe attende che il nemico faccia la prima mossa, e solo dopo, grazie alla sua abilità straordinaria con la pistola, uccide il vile bandito.

Il contegno misurato dell'eroe, anche sotto pressione, e la sua totale aderenza alla struttura formulaica della sparatoria finale, sono segni esterni di disciplina e integrità morale dovuti all'obbedienza al *Code*. Aderire a questo *Code* significa anche ammettere che la legge istituzionalizzata e le regole socialmente condivise sono in realtà inadeguate a una giusta condotta morale. Così, la vera morale può essere giudicata solo da un uomo che è preparato ad affrontare situazioni assai pericolose e violente con totale fiducia nelle proprie capacità e nel proprio giudizio.

L'investigatore privato *hard-boiled*, infatti, ha spesso un rapporto conflittuale con i propri atti di violenza e cerca di infrangere la legge solo quando è indispensabile. La polizia ufficiale, che segue la legge "alla lettera", è sempre rappresentata in contrasto con il detective *hard-boiled* e soprattutto risulta sempre incapace di impedire episodi criminali di grande violenza. La caratteristica fondamentale del *tough guy*, dunque, risiede nella sua capacità di superare la legge ufficiale ogni qual volta gli sembri opportuno.<sup>13</sup> Le azioni del *private eye* non derivano da una passione insensata per la violenza o dalla volontà di usare la forza a fini personali. Questi modi d'agire appartengono ai criminali. La violenza degli eroi *hard-boiled* è un mezzo per provare la validità e la correttezza del loro *personal Code*. Insomma, in questo mito l'eroe è un moderno crociato che vaga con sicurezza tra la corruzione e la violenza dei territori di frontiera del West così come nell'*urban jungle* della metropoli, cercando di salvare la società ma prima ancora cercando di salvaguardare l'integrità del proprio codice.

## *I miti della violenza nella letteratura e cultura anglo-americana*

Il mito dell'*hard-boiled code*, dunque, non riguarda solo gli eroi dei romanzi *hard-boiled* ma è perfettamente sovrapponibile anche agli eroi *western* e a molti altri eroi classici, come hanno sottolineato Raymond Chandler e Robert Warshow. *The Simple Art of the Murder*, il famoso saggio di Chandler, può forse essere considerato il manifesto di tale mito:

He is the hero, he is everything. He must be the complete man and a common man and yet an unusual man. He must be, to use a rather weathered phrase, a man of honor, by instinct, by inevitability, without thought of it, and certainly without saying it. He must be the best man in his world and a good enough man for any world.<sup>14</sup>

Robert Warshow, nel suo libro *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*, ha espresso più o meno le stesse idee di Chandler, riferendosi però all'eroe *western*. Tuttavia la sua descrizione potrebbe essere estesa a molti altri eroi *mainstream* della cultura americana:

What he defends, at bottom, is the purity of his own image, in fact his honor. This is what makes him invulnerable. When the gangster is killed his whole life is shown to have been a mistake, but the image the Westerner seeks to maintain can be presented as clearly in defeat as in victory: he fights not for advantage and not for the right, but to state what he is [...]. The Westerner is the last gentleman and the movies which over and over tell his story are probably the last art form in which the concept of honor retains its strength.<sup>15</sup>

### **4. Il mito del vigilante avenger**

Il mito del *vigilante avenger* è correlato a quello della *regeneration through violence*, ma distante da quello della *hard boiled hero and his code*. In questo mito l'eroe, almeno all'inizio del *plot*, è tipicamente restio all'uso della violenza. Solo dopo aver profondamente preso coscienza del fatto che attraverso la legge ordinaria non si può arrivare alla giustizia, si sente chiamato in causa e decide di subentrare alla legge. La situazione archetipica di questo mito vede un familiare o un amico dell'eroe cadere vittima di un atto di violenza criminale che la legge non è in grado di risolvere. È qui che diviene chiaro che la polizia, la giustizia ordinaria, e la società in generale,

come sempre, non sono in grado né di proteggere gli innocenti né di punire i colpevoli, così il *vigilante* si sente in obbligo di prendere le redini della giustizia. Fintantoché egli è solo un individuo, o parte di un piccolo gruppo senza alcun riconoscimento, il suo unico mezzo di fare giustizia è la contro-violenza. Non essendoci alcuna corte a giudicarlo, se non la sua stessa coscienza, le uniche scelte possibili sono distruggere l'antagonista oppure lasciarlo andare.

La rappresentazione del mito del *vigilante avenger* nel cinema anglo-americano è notevole: in *Death Wish (Il giustiziere della notte)*, Michael Winner, 1974), Charles Bronson, il protagonista, sviluppa un caratteristico stile di lucida e ironica *nonchalance* nel freddare i cattivi, ricalcando la formula del *vigilante avenger*. In *Dirty Harry (Ispettore Callaghan, il caso Scorpio è tuo)*, Don Siegel, 1971), Clint Eastwood impersona un poliziotto che rifiuta il normale procedimento giudiziario per incastrare un *serial killer* che mette a repentaglio la vita di numerosi personaggi ma che apparentemente non può essere fermato da una regolare azione della polizia. In questo film il *climax* drammatico si risolve in un'*escalation* di violenza. Nella prima azione del suo attacco "extra-legale", l'eroe vigilante picchia a sangue il *killer* per farlo confessare. Poi, quando questo viene rilasciato dalla polizia grazie a cavilli legali e ritorna al suo *habitus* maniacale e violento, l'eroe lo rintraccia e gli spara in una scena di estrema brutalità.

Nel *western High Noon (Mezzogiorno di fuoco)*, Fred Zinnemann, 1952) ritroviamo un'elaborazione molto più complessa del mito del *vigilante*. L'eroe, convinto dalla nuova moglie, una quacchera, a deporre la stella di sceriffo e in procinto di partire per la luna di miele, scopre che un *killer* efferato sta raggiungendo la città con i suoi scagnozzi, deciso a uccidere lo sceriffo e a saccheggiare la città. Nonostante l'avvertimento, lo sceriffo è spinto dal suo orgoglio di uomo a rimanere e affrontare la situazione a viso aperto. Chiede aiuto alla popolazione che però, bloccata da codardia, debolezza e corruzione, lo lascia solo ad affrontare i fuorilegge. Il *climax* si raggiunge quando, dopo aver eliminato gran parte della *gang*, l'eroe rischia di farsi uccidere da uno dei sopravvissuti: ecco che la moglie, pacifista convinta, in un repentino impeto di violenza spara al *villain* nella schiena.

Il mito del *vigilante* è spesso ricondotto al reale fenomeno sociale del vigilantismo sviluppatosi nell'Ottocento e nei primi anni del Novecento nel Sud e nell'Ovest degli Stati Uniti. Tuttavia, c'è una caratteristica distintiva. Il vigilantismo è sempre stato un fenomeno collettivo, il risultato di un'azione massiva o di un'organizzazione come il Ku Klux Klan o come i comitati para-legali delle prime comunità del West. Queste organizzazioni, con il tacito consenso della popolazione, si accanivano contro minoranze etniche ed erano lo specchio del razzismo e del pregiudizio sociale, e non solo uno strumento contro il crimine. Nel mito del *vigilante*, invece, l'eroe è generalmente un individuo isolato, che, oltre ad affrontare i fuori-legge, si ritrova a combattere contro l'ottusità della popolazione.

La prima versione letteraria matura del mito del *vigilante* potrebbe essere il famosissimo *The Virginian*, il romanzo *western* di Owen Wisters del 1902. Recentemente però questo mito sembra essere diventato il modello più ricorrente in quella che potremmo definire la "letteratura della violenza", da Elmore Leonard a Cormac McCarthy. Ricorre nei film di caratterizzazione urbana, sia "bianchi" sia "neri", e anche in molti film *western* e *gangster*. *The Godfather (Il padrino)*, Francis Ford Coppola, 1972), ad esempio, può essere visto, paradossalmente, come una complessa rivisitazione della figura del *vigilante*, con i Corleone che dettano legge e stabiliscono le regole, a fronte di un ordine sociale ingiusto e corrotto. Il film di Coppola, come il romanzo di Puzo cui è ispirato, si apre con un gruppo di persone che si recano dal padrino a reclamare la giustizia che è stata loro negata a causa di pregiudizi sociali, dell'inflessibilità del governo o della corruzione degli uomini di potere. Il Padrino sfrutta il suo potere "extra-legale" per accontentare le richieste di queste persone, richieste che erano rimaste inascoltate dalla società. I Corleone, insomma, sopperirebbero paradossalmente alle mancanze della società riportando ordine, garantendo giustizia e punendo i colpevoli.

Questa è probabilmente la fantasia più estrema sottesa al mito del *vigilante*: l'uso della violenza controllata dal singolo per creare armonia, ritornando così a una violenza rigeneratrice. Da questo punto di vista, il mito del *vigilante* forse si avvicina anche troppo alla realtà, poiché l'uso sfrenato e sfrontato delle forze di sicurezza, private e

pubbliche, ha sempre giocato un ruolo fondamentale nella protezione delle sfere più alte della società americana, arroccate nelle loro case fortificate e confinate in quartieri di lusso. In questo senso, *The Godfather* progetta una democratizzazione di questo genere di potere, grazie ai *vigilantes* auto-costituiti.

---

<sup>1</sup> La trilogia comprende, oltre a *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860* (1973), *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890* (1985) e, infine, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century* (1992).

<sup>2</sup> Barthes, p. 252.

<sup>3</sup> Slotkin, p. 269.

<sup>4</sup> Termine coniato dal giornalista John L. O'Sullivan nel 1845.

<sup>5</sup> Mi riferisco, per esempio, alle atroci scene delle torture di Abu Ghraib.

<sup>6</sup> Per averne una conferma basta andare su [www.youtube.com](http://www.youtube.com) e ascoltare il discorso di G.W. Bush Jr. del post-11 settembre 2001 e quello dell'inizio della guerra in Iraq del 2003. Entrambi sono palesemente plasmati sulla retorica del Destino Manifesto.

<sup>7</sup> I "racconti di Calza di cuoio" sono secondo Fiedler, ma anche secondo tutta la critica anglo-americana, la prima opera *western* della letteratura americana.

<sup>8</sup> Lawrence, pp. 71-72.

<sup>9</sup> Slotkin, p. 551.

<sup>10</sup> Rosso, p. 10.

<sup>11</sup> In realtà, a partire dalla fine della guerra del Vietnam, nella letteratura popolare americana si è sviluppata una linea in cui il *western* e l'*hard-boiled* si compenetrano tratteggiando una violenza parossistica, folle e assolutamente senza rigenerazione.

<sup>12</sup> Nelle Filippine nel 1896 scoppiò un moto separatista guidato da Aguinaldo, il quale ottenne l'appoggio degli Stati Uniti e nel 1898 proclamò l'indipendenza. Nello stesso anno la Spagna cedette l'arcipelago agli USA del presidente Roosevelt.

<sup>13</sup> Si potrebbe qui azzardare un parallelismo virtuosistico con le Relazioni Internazionali degli Stati Uniti d'America. L'uso della forza, infatti, ha sempre diviso le dottrine europee da quella statunitense. L'idea che non ci siano limiti all'uso della forza se le ragioni della sicurezza americana lo richiedono era contenuta in molte versioni delle diverse dottrine della maggior parte delle amministrazioni: da Bush padre a Bill Clinton, fino ad arrivare a Bush figlio. Solo Obama sembrerebbe distinguersi in questo dai suoi predecessori.

<sup>14</sup> Chandler, p. 237.

<sup>15</sup> Warshow, p. 94.

#### OPERE CITATE

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris, Seuil, 1957.

CHANDLER, Raymond. "The Simple Art of Murder". *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays*. A cura di Howard HAYCRAFT. New York, Simon & Schuster, 1946.

FIEDLER, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. New York, Criterion, 1960.

*I miti della violenza nella letteratura e cultura anglo-americana*

- LAWRENCE, David Herbert. *Studies in Classic American Literature*. New York, Viking, 1964.
- ROSSO, Stefano. *Le frontiere del far West*. Milano, Shake, 2008.
- SLOTKIN, Richard. *Regeneration through Violence: The Mythology of American Frontier, 1600-1860*. Middletown, Wesleyan U. P., 1973.
- WARSHOW, Robert. *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*. Garden City, Doubleday Anchor, 1964.